

# Filmes onde a morte paira

## Duas faces: *Solaris* e *O Quarto do Filho*

CARLOS CAPUCHO \*

«Os vivos nunca compreenderam a fundo a morte, esse conceito obscuro que se foi construindo em torno da morte, do envelhecimento, da agonia e do cadáver do homem. Todos os grupos humanos [...] se confrontaram com um fenómeno tão inevitável e tão impenetrável.»

JEAN-DIDIER URBAIN <sup>1</sup>

### 1. A morte na matriz judaico-cristã

Procuraremos, neste primeiro patamar, colocar – para um percurso centrado em duas obras cinematográficas – algumas traves-mestras de algo que na história da humanidade a tem determinado tão radicalmente para princípios religiosos, filosóficos e atitudes de vida individuais e comunitárias: a Morte. O reconhecimento destes elementos determina a importância que desde o seu início, desde o período do cinematógrafo, o cinema atribuiu à problemática da morte. Por outro lado, encontraremos em ambos os filmes situações e abordagens de grande densidade humana e problemática vivencial forte, que justificam a necessidade deste primeiro passo.

A morte designa, como sintetizam Chevalier e Gheerbrant (1969)<sup>2</sup>, o fim absoluto de qualquer coisa de positivo e vivo. Mas se a morte exprime o aspecto pere-

---

\* Professor auxiliar convidado da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

cível da existência, ela é também, como designam ainda aqueles autores, *revelação e introdução*. É o lugar de *iniciação e de passagem*, e, apesar do terror e da angústia de que é portadora, bem como da construção mitológica nocturna que inspira, ela é – como já assim viam povos primevos – o princípio da transformação e do renascimento, a ponto de Eliade (1957) afirmar que a morte iniciática torna possível a repetição da cosmogonia – a preparação do novo nascimento –, constituindo a luta para vencer a morte um *rito de passagem* para um novo começo espiritual. É este o tema da conversa que Cristo mantém com Nicodemos, segundo um dos Evangelhos.<sup>3</sup> Será no desdobramento deste princípio que se situa a multiplicidade de significados de que a morte é portadora. Recusando o esmagamento de uma aniquilação irremediável, definitiva, as religiões têm desempenhado um importante papel no estabelecimento de propostas simbólicas que abrem uma perspectiva de continuidade, agora num diferente estádio, que, em última análise, poderá conduzir a novas formas de vida. Se, entre outras expressões religiosas, encontramos no hinduísmo a crença da reencarnação das almas, na matriz judaico-cristã está patente o princípio da ressurreição dos mortos.

Detenhamo-nos tão-só no caso de Israel veterotestamentário. Depois de uma experiência de morte marcada por fortes valores simbólicos – como a redacção dos livros sagrados revela –, e no quadro de uma relação quotidiana com um Deus que envolvia todos os momentos e vicissitudes da sua existência, aqueles que se assumem como Povo de Deus espelham naqueles livros o desenvolvimento do pensamento decorrente da sua relação com a morte. Esta caminhada tem o seu ponto alto<sup>4</sup> numa época tardia em que a *revelação* anuncia «o triunfo supremo de Deus sobre a Morte [...], por ocasião do seu reino escatológico, em que destruirá para sempre essa morte que não criara nas origens» (cf. Isaías 25, 8).

No Novo Testamento, com o advento de Cristo, as linhas-mestras da revelação precedente convergem para o *mistério* da morte do Messias. Como descreve a obra em referência:

[...] então toda a história humana aparece como um gigantesco drama de vida e de morte: até Cristo, e sem ele, era o reino da Morte. Cristo vem e, pela sua morte, triunfa sobre a própria Morte; a partir deste instante a Morte muda de sentido para a humanidade nova que morre com Cristo para com ele viver eternamente.<sup>5</sup>

É nesta tradição testamentária que sempre têm vivido as igrejas cristãs quando celebram o cume do ano litúrgico na Páscoa, ao convocarem o Livro do Êxodo na narrativa mítica da passagem do Mar Vermelho pelos Hebreus, em fuga do Egipto. É pela mesma tradição, pela fidelidade aos mesmos princípios teológicos que, na liturgia católica, no decorrer da mãe de todas as vigílias, têm lugar os bap-

tismos, que simbolizam, e para a Igreja realizam, essa passagem da morte à vida, esse morrer para nascer de novo, como refere a antes aludida conversa com Nicodemos (João 3, 3-6).

Edgar Morin (1988: 193, 195 e 197) dirá que o cristianismo nascente triunfa porque concentra a experiência *vivida e actualizada* de «uma religião de salvação que exprime em si, com uma profundidade sem mescla, o desejo da ressurreição [...]». Mas no cerne da salvação nascente, nova, espontânea, no seio dessa frescura redentora, esconde-se a antiga maldição judaica: *a culpabilidade*».

Morin afirma também que na sequência do judaísmo, o cristianismo concentrará essa culpabilidade no problema da morte, que não é mais do que o castigo do mal praticado. Na verdade, segundo a doutrina cristã, os humanos são criados para a liberdade, e por isso serão julgados, para darem conta do que fizeram com esse dom. Desse julgamento nos informa o Novo Testamento, utilizando metáforas constrangedoras sobre o corte de árvores que se tornaram inúteis por já não darem fruto: «Toda a árvore que não dá bons frutos corta-se e deita-se ao fogo» (cf. Mateus 7, 13). Ou ainda: «Todo aquele que não estiver unido a mim é lançado fora como um ramo e seca» (cf. Jo 15, 6).

De resto, o fogo é um elemento recorrente em muitas abordagens rituais e parabólicas sobre a morte. Já em 1975, a investigadora Erna van de Winckel (Winckel, 1975: 39 e ss.), ao estudar os quatro elementos primordiais, nota que o fogo é um arquétipo que expressa virilidade; é activo, fecundante e espiritual, mas não é criador. É marcado pela bipolaridade, o que torna as suas características bivalentes e duais: ilumina e cega; traz a morte e faz renascer. Com a sua luz, esclarece; mas, quando surge como princípio de destruição, projecta a noite através das cinzas. Por isso, a dualidade que marca o fogo fá-lo surgir ao mesmo tempo como força purificadora e destruidora. A purificação é inseparável da regeneração, implicando uma provação que é, frequentemente, a passagem através da morte, única via para o renascimento. Durand (1989: 120-122) – aliás na esteira de Bachelard (1994) – distingue duas vertentes simbólicas no fogo, conforme este seja produzido por percussão ou por fricção. A primeira é propiciadora de purificação e iluminação (curiosamente o ritual católico da bênção do fogo na Vigília Pascal determina que este seja obtido através da pederneira); a segunda vertente está associada simbolicamente ao movimento que a produz, evocando a união sexual.

Na verdade, como já tivemos ocasião de desenvolver noutro momento<sup>6</sup>, o fogo tem uma presença marcante na Sagrada Escritura judaico-cristã, ao longo de todo o Antigo Testamento: no Livro do Êxodo, no Livro dos Salmos e nos Livros Proféticos. Por seu lado, o Novo Testamento utiliza também muitas imagens com o mesmo elemento.

Nos filmes que nos vão ocupar, veremos a importância significativa – directa ou indirecta – da água. É sabido que se trata de um elemento ambivalente. Pode configurar a positividade ou a negatividade. A água sacia o homem, os animais e a natureza em geral. Fecunda a terra e dá a vida. Também é elemento lustral, purificador, lembra Durand (1988: 119-120). Mas a água é, amiúde, agente destruidor: o mar em fúria que engole nos seus abismos embarcações e mareantes, ou as águas que os céus derramam e que engrossam os rios, tudo levando na enxurrada. Como afirma Winckel (1975: 62), «a água contém verdadeiramente todos os possíveis». E a Bíblia, como escreve Herculano Alves (Alves, 1993: 13-16), «utiliza frequentemente o termo água com o sentido simbólico de vida e purificação, mas também como símbolo de morte». Assim acontece ao longo de todo o Antigo Testamento. A narrativa mais exemplar (e simultaneamente fonte de perplexidade) é a da travessia do Mar Vermelho. Nessa água bipolar encontra Israel a libertação, nela morrem os egípcios. Mais tarde, Cristo virá proclamar-se como a água viva (Jo 4, 13-14). Tanto no Antigo Testamento como no Novo, a água, na sua força vivificante, está relacionada com o Espírito (Isaías 44, 3-4; Mt 3, 11; Apocalipse 21, 6). O baptismo cristão, como também lembra H. Alves, tem dois momentos essenciais, cuja raiz entronca simultaneamente no êxodo e na ressurreição: «[...] a descida às águas da morte e a subida das águas para uma *vida nova*. Uma sepultura e uma ressurreição» (Alves, 1993: 69). É de tal forma uma vida nova, que Santo Agostinho se refere à água baptismal como um ventre materno, na esteira do que Cristo afirma na citada conversa com Nicodemos.

Como na análise dos filmes colocaremos em relevo, tem importância, em ambas as obras, a casa. Na verdade, a casa é o meio favorável em que o homem se acolhe e onde encontra abrigo e protecção, uma matriz que o envolve e que num conjunto diversificado de culturas sempre mostrou ressonâncias com o túmulo – a última morada. A casa é assim, para quem nela habita, o centro do mundo, o lar, o *santuário* onde está depositado o fogo familiar.<sup>7</sup> Durand (1988: 168) acrescenta que a intimidade do lar se torna concha, nicho e, em última análise, ventre materno. E é o mesmo autor que nos lembra que o termo «morada» utilizado pela grande mística Teresa de Ávila tem o sentido de paragem, repouso, *centro* definitivo na iluminação interior. Referência ainda para a casa como morada simbólica de Deus no judaísmo, quer no seio do povo que é pertença de Deus – a Casa de Israel –, quer no Templo de Jerusalém – lugar do culto oficial. Cristo virá revolucionar esta perspectiva do templo material, marcando a sua secundaridade em favor do templo espiritual que constitui a pessoa do crente ou a comunidade de fé. Esse significado apontará para o templo escatológico da Jerusalém celeste revelada pelo Apocalipse de João, e que terá lugar na Parusia do fim dos tempos.

Como contraponto à afirmação de Urbain apresentada em epígrafe, no início, encontra-se a convicção do matemático, filósofo e ensaísta Marcel Légaut (1974), que compendia por certo o pensamento judaico-cristão acerca da morte: «O homem avança de forma decisiva na lenta progressão para a totalidade do seu ser quando descobre o sentido da sua morte através da compreensão do espírito fundamental que animou a sua vida.»

## 2. A morte no cinema

Em *O Cinema ou o Homem Imaginário*, afirma Morin (1970: 241): «No espelho do cinematógrafo reflectia-se o mundo. O cinema dá-nos, não só o reflexo do mundo, mas também o do espírito humano.»

Mundo e vida do homem são envolvidos pela realidade morte. Assim sendo, a morte encontra-se presente desde o início, quando o cinema ainda laborava no silêncio das palavras. Muitos dos pequenos filmes da fase inicial, que reflectem o fascínio que o ilusionismo exercia sobre o público (não esqueçamos que o grande Méliès era empresário desse tipo de espectáculos e ele próprio fez *sketches* para o cinematógrafo com essa temática), envolviam frequentemente situações em que o mundo dos mortos era referido e, quantas vezes, influenciado pelas teorias espíritistas. Alguns realizadores são também atraídos pela vida de Cristo, com os episódios de milagres que envolvem ressurreições e o culminar do itinerário na própria ressurreição de Jesus (*La Vie et Passion du Christ*, Charles Pathé, 1900). Quando David W. Griffith, *the father of film*, realiza em 1916 o seu grandioso *Intolerance* (inspirando-se em italianos como Pastrone), vamos encontrar ali todos os episódios – históricos ou não (um deles tem que ver com a vida de Cristo) – a apontarem para situações em que a violência intolerante conduz (ou poderá conduzir) à morte. Também naquele que é geralmente considerado como o ponto de partida para diversas geniais criações do denominado expressionismo alemão cinematográfico, *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1919), encontramos situações marcantes envolvendo a morte ou as suas ameaças. De modo idêntico, a obra-prima do escandinavo Sjöström, *O Carro Fantasma* (1921), é um ensaio «filosófico e teológico» sobre as interferências da morte no mundo degradado da personalidade humana. No filme de Wiene ou na obra de Sjöström perpassa alguma influência das teorias de Freud, teorias que fundarão a psicanálise. No desenrolar da História do Cinema não mais deixaremos de assistir à presença de realizadores sensíveis a essas teorias, e cuja influência começara lá longe, em 1913, na Alemanha, com o impressionante filme de Paul Wegener e Henrik Galeen *O Estudante de Praga*.

Uma das derradeiras e geniais obras do período do mudo deve-se ainda a um internacionalizado escandinavo, Carl Th. Dryer (1928). Trata-se do episódio circunscrito ao processo que conduzirá à execução da *donzela de Orleães*, Jeanne d'Arc – exactamente *O Processo de Jeanne d'Arc*. Aí encontramos a elaboração perversa, por parte de eclesiásticos conluiados com o braço civil/militar inglês, de uma mistificação judicial para eliminar o entrave que Joana representa na prossecução de desígnios políticos. O que é genialmente sublinhado pelo mestre dinamarquês é que essa trama indutora de morte resultará na glorificação coerente e sem mácula da heroína, não muito depois declarada santa pela mesma Igreja que, através dos seus ministros, a conduzira à morte.

Se nos alongámos até aqui no período do cinematógrafo foi com o objectivo de colocar em relevo o facto de, tal como outras artes, a dita Sétima Arte, desde os seus primórdios, ter incorporado no seu seio essa realidade sempre presente, a outra face da vida: a morte. Lançado o cinema no caminho do som, Hollywood também introduzirá nos seus filmes, na década de 1930, esses instrumentos de morte que são as armas de fogo, que crepitam violentamente nos filmes de *gangsters* e nos policiais.

Será no dealbar dessa década prodigiosa de 30 que o cinema inaugurará uma longa galeria, cujo ponto de partida residirá no seminal *Frankenstein* de James Whale (1931). Se o filme encontra filiação nesse género nobre da História do Cinema que é o fantástico – procurando inspiração numa literatura de género (no caso, a obra de Mary Shelley), ela própria poderosa –, pode considerar-se que o sábio enlouquecido proposto por Whale procura, num desafio a Deus, tornar-se ele próprio criador, desafiando o império da Morte.

Sempre presente, o cinema reencontra a temática da morte na ironia da comédia ou na gravidade do drama e da tragédia. Para citar dois exemplos circunscritos ao período clássico, dentro daqueles dois pólos extremos, recordem-se *The Ghost and Mrs. Muir* (*O Fantasma Apaixonado*, Joseph Mankiewicz, 1947) e *Laura* (Otto Preminger, 1944). Este último – juntamente com *Rebecca* (Hitchcock, 1940) – apresentando a tutela espectral de mortas sobre vivos que circulam de uma forma ou de outra sobre a sua memória. *Presenças* que em tudo se opõem aos *regressos* benfazejos do falecido capitão de marinha de Mrs. Muir. Mas ainda dentro do tema dos *regressos*, não podemos esquecer a obra-charneira de Billy Wilder, em 1950 (uma espécie de pórtico de saída do período clássico, um filme que evoca o próprio cinema de Hollywood), *Sunset Boulevard* (*O Crepúsculo dos Deuses*). Aí encontramos o relato dramático, em *off* e em *flash-back*, daquele que, desde o início do filme, jaz morto na piscina da mansão. Se olharmos para a Europa, vamos encontrar em 1955, com forte registo dramático e implicações de ordem

religiosa, aquela que muitos consideram a obra-prima do mestre Dryer. Estamos a referir-nos a *Ordet (A Palavra)*. Também de forte contextualização religiosa, e de forte austeridade e depuração, é essa obra máxima de um outro mestre – o francês Robert Bresson – que anda à volta da fragilidade física e psíquica do jovem sacerdote de *Diário de um Pároco de Aldeia* (1951), filme inspirado na obra literária homónima de George Bernanos.<sup>8</sup> Também com uma base judaico-cristã, mas não necessariamente religiosa, é a abordagem do polaco Krzysztof Kieslowski (falecido em 1996), numa produção concebida para a televisão, embora alguns episódios tenham sido autonomizados e passados nos cinemas. *Decálogo* (1990) inspira-se, pois, nos Mandamentos da Lei de Deus, recebidos (segundo a narrativa bíblica) por Moisés no monte Sinai. Aquela autonomia verifica-se, por exemplo, em relação ao quinto episódio (*Não Matarás*), cuja produção antecede o conjunto (1987). Tal como os restantes episódios, estamos em presença de um drama de carácter *laico*, mas que radica no *pretexto* do mandamento em questão, para ir ao encontro de uma situação da contemporaneidade em que a violação acontece – no caso, dar a morte, matar, assassinar.

Em alguma cinematografia contemporânea, a morte surge muitas vezes veiculada pela influência de uma força maléfica – umas vezes, circunscrita e detectável; outras, difusa e inominável. Alguns desses filmes (sempre com uma forte carga de violência<sup>9</sup>), mesmo quando deixam o espectador apavorado, tornam-se risíveis pela desconstrução aplicada, mesmo se com alguma criatividade estética e linguagem inovadora, como acontece com o díptico de Tarantino, *Kill Bill* (2003/04). Ora, ao contrário de ficções grotescas ou mais ou menos credíveis<sup>10</sup>, encontramos, em 1957, em França, pela mão de um dos mais prestigiosos nomes da *Nouvelle Vague*, Alain Resnais, um muito premiado documentário, que nos dá a ver, a sentir, a palpar, a expressão mais trágica do mal que ensombrou o século xx e ensombrará a História: o Holocausto. O filme *Noite e Nevoeiro*, de Resnais, vai, apenas doze anos depois, ao coração desse mal que se aninha nos campos de extermínio, de morte, fruto da política nazi do *Reich*. E o mais inquietante dessa grave visão oferecida pelo cineasta é a interrogação acerca de esse mal não estar extinto, permanecendo latente.<sup>11</sup>

Existe um universo específico, concentracionário no seu exercício, mas com profundas repercussões em todos os recantos da vida colectiva e individual, seja no seu desenvolvimento no terreno, seja nas sequelas que perduram depois do seu encerramento provisório. É a guerra.<sup>12</sup> A História do Cinema está recheada de obras provenientes de um género tão característico, muitas vezes oscilando entre o drama, o filme de aventuras, a espionagem e a comédia.<sup>13</sup> Ora, o cenário onde a guerra se processa é, do ponto de vista efectivo, e na perspectiva simbólica, um lugar cativo da morte. Os protagonistas estão no terreno para dar e receber a morte,

com todas as consequências que tal implica nos vivos que restam – no teatro dos combates e para além deles. Pela excelência do seu autor – Terrence Malick –, queremos fazer referência a *The Thin Red Line* (1999, *A Barreira Invisível*), porque a obra (inspirada numa experiência pessoal, na Segunda Guerra Mundial, do escritor norte-americano James Jones, traduzida em livro) é uma longa, expressiva e tragicamente bela reflexão sobre a consequência mais previsível da guerra: a morte. Morte que se reveste de muitas roupagens e que chega por caminhos múltiplos. Nesse sentido, longe de constituir um ponto fraco – como frequentemente acontece –, o dispositivo narrativo da voz *off* do protagonista constitui um excelente instrumento de reflexão sobre a sua experiência individual – com fortes contornos filosóficos – da tentacular presença da morte na vida humana.<sup>14</sup>

E, longe de esgotarmos o manancial que a História do Cinema nos apresenta em relação à temática da morte, uma referência ainda – sem a qual este itinerário ficaria sem um marco – a um mestre recentemente desaparecido (2007): o sueco Ingmar Bergman.

Para os leitores informados sobre a obra de Bergman, a referência mais directa a um filme que aborde de forma central o assunto morte é *O Sétimo Selo*, de 1957. Na verdade, é perene essa parábola do cavaleiro Blok (Max von Sydow), que, regressado de uma cruzada, tenta adiar o seu encontro definitivo com a Morte através de um jogo de xadrez, que ele necessariamente tem de ganhar para que a partida derradeira não se efectue. Essa presença metafórica da morte junto de um indivíduo particular não é mais do que a cristalização da demanda metafísica que Blok efectua face a uma sociedade que, de tão dissoluta, coloca em causa as eventuais certezas produzidas por uma atitude de fé perante a certeza angustiante de um fim inevitável. A angústia, as dúvidas, o medo, o sentido do sofrimento, a incomunicabilidade, a velhice, a certeza da morte, o silêncio de Deus são, de resto, alguns dos temas recorrentes na obra do mestre. Tópicos que encontramos frequentemente relacionados com a morte, em filmes como *Morangos Silvestres*, *Persona*, *O Silêncio*, *A Fonte da Virgem*, *Luz de Inverno*, *A Vergonha*, *Lágrimas e Suspiros*, e até mesmo no algo desanuviado (em fase inicial) *Fanny e Alexander*, um filme na altura anunciado pelo seu autor como derradeiro (1982) e no qual, por isso mesmo, encontramos compendiados alguns dos temas maiores de Bergman (incluindo as situações e reflexões relacionadas com a morte).<sup>15</sup>

Encerrando este breve sumário queremos ainda salientar no cinema português de anos próximos três filmes que abordam com significativa qualidade fílmica argumentos cuja ficção envolve a temática da morte. São oriundos de realizadores a destacar no panorama cinematográfico português, pela regularidade da sua produção, aliada à exigência nas obras que propõem ao público.



Temos João Botelho, em *Um Adeus Português* – a sua segunda longa-metragem (1985) –, abordando algo de raro no cinema português: a guerra colonial. Como caracteriza de forma precisa Leitão Ramos (1989): «A guerra chega à ficção cinematográfica pela porta dolorosa, um enorme buraco interpelante, como se do fundo da memória viessem coisas inconcluídas, não ditas, feridas guardadas por pudor, esconjuros ou apenas tristeza.»

Na verdade, entre outros fios da trama, encontramos a questão do luto desolado e solitário de um casal (excelentes Ruy Furtado e Isabel de Castro, ambos já falecidos) por um filho, soldado abatido na guerra em África.

Depois, Fernando Lopes, com a co-produção *O Fio do Horizonte* (1993), a partir de um romance de Tabucchi, numa história de duplos, com a morte de permissão, em que um anatomopatologista, ao trabalhar na morgue, depara com o seu próprio cadáver enquanto jovem. Longe de uma aventura macabra, a obra resulta na demanda, por parte do protagonista, do sentido da sua individualidade, da sua identidade, dentro de uma cidade (Lisboa), ela mesma assombração de si própria.

E, por fim, Luís Filipe Rocha, com *Adeus, Pai* (1996). A história comovente (e convincente, sob todos os prismas) de uma morte inventada por um adolescente com relações rarefeitas com um pai mais preocupado com os seus negócios do que com um filho quase... inexistente e desesperadamente necessitado do afecto do pai.

### 3. *Solaris* (1972) e *O Quarto do Filho* (2001)<sup>16</sup>

São dois filmes com autoria, respectivamente, do russo-soviético (ao tempo) Andrei Tarkovski (1932-1986) e do italiano Nanni Moretti (nascido em 1953). Duas gerações, dois universos culturais, duas posturas diversas perante o mundo, duas concepções de escrita fílmica diametralmente diferentes. Dois tempos vividos em circunstâncias dissemelhantes. Perguntar-se-á porquê aproximá-los? E a resposta, à partida, é: não os podemos aproximar, de tão diversos. Dois aspectos os unem, no entanto: o cinema e, nele, a uma distância de vinte e nove anos, uma presença subtil com abordagem metafísica da morte – num, gritante; no outro, dilacerantemente humana.

Se Tarkovski teve êxito, no seu país, com os dois primeiros filmes, a partir do terceiro entrou em conflito com o controlo cerrado das autoridades comunistas. Na verdade, *Andrei Rubliov* (1966) foi proibido pela Nomenclatura da produção cinematográfica, assim se dando início a perseguições e interditos, acabando o realizador por se exilar em Itália durante a rodagem de *Nostalgia* (1983). O encontro

com a morte no cinema de Tarkovski é frequente, e o realizador, na sua derradeira obra, *O Sacrifício* (1986), consumou na própria pele a assunção do mistério da vida no seu termo (um tópico presente ao longo da obra), ao rodar em condições de doença terminal, que o ceifaria poucos meses após a conclusão, assumindo-se o filme como um testamento. Relativamente à produção cinematográfica deste poeta, escritor e cineasta, já escrevemos:

Em Tarkovski tudo nos convida a ultrapassar a dificuldade que se levanta aos espectadores marcados pelo ritmo febril do cinema comercial [...]. Na verdade, o que introduz um maior sinal de estranheza no espectador comum que contacta [...] este realizador russo é o carácter contemplativo de toda a sua obra. Mas desse ritmo lento poderíamos dizer que é uma característica de quase todo o cinema russo. Contudo, na obra de Tarkovski, o ritmo pausado assume uma dimensão espiritual. Na verdade estamos perante um realizador crente. Porém isso não significa alienação da realidade temporal. (Capucho, 2008: 281-282)

É essa faceta espiritual que cria dificuldades à catalogação de *Solaris* (algo que normalmente acontece) como ficção científica. O drama que ocorre com Chris Kelvin – psicólogo e figura central – no satélite artificial de Solaris, mais do que uma aventura espacial, tem a ver com a experiência humana que se processa no interior do homem, com a sua memória afectiva e com as transformações que a *revelação* opera na relação entre os seres, mesmo os que a morte ceifou. A extraordinária beleza formal que envolve todo o filme está ao serviço desta descoberta que culmina, veremos, na esplendorosa sequência final.

Em tudo diferente do russo, o italiano Moretti tem, até à data, uma obra marcada por um olhar irónico e por uma reflexão predominantemente social e política (numa visão que se considera situada à esquerda) e que radica claramente na realidade social italiana da actualidade. Mesmo quando assume uma postura autobiográfica, como acontece em *Querido Diário* (1994). O seu mais recente filme – que dividiu a crítica –, *O Caimão* (2006), ao satirizar o polémico ex-primeiro-ministro Berlusconi, confirma esta via. Só na aparência *O Quarto do Filho* parece afastar-se desta constante. Situando o quadro do argumento no seio de uma família da burguesia (o pai é psicanalista, a mãe é proprietária de uma galeria de arte), o realizador analisa a devastação afectiva e psíquica que a morte accidental do filho traz a uma vida confortável e sem sobressaltos de maior.

O argumento de *Solaris* radica na obra literária homónima do escritor polaco Stanislaw Lem (falecido em 2006), que dificilmente pode ser considerada fora de um quadro de ficção científica. O que acima afirmámos – da ultrapassagem de uma catalogação de género – é introduzido pela abordagem fílmica de Tarkovski, que, contudo, no que se refere ao relato, se mantém fiel a Lem. Mas o realizador

vai muito além dos parâmetros e convenções de uma narrativa espacial para atingir o âmago da interioridade, numa dimensão de elevada religiosidade: não é acidental que, num momento em que Chris se defronta com interrogações decisivas, se debruce – aparentemente, de forma acidental – sobre uma prateleira onde se encontra o venerado ícone da Santíssima Trindade, pintado na Idade Média pelo monge Andrei Rubliov, o protagonista do filme homónimo. A chave da tradição judaico-cristã, que sucintamente abordámos, concentra-se neste ponto, da mesma forma que, no final, Chris se reconcilia com o seu pai, metaforicamente, dentro de uma iconografia evangélica (vivida a oriente e a ocidente) e que tem a ver com a parábola do regresso e do perdão do Filho Pródigo.<sup>17</sup>

Antes de partir para *Solaris*, Chris vive imerso em dúvidas e interrogações, mantendo com o pai uma relação algo tensa. O carácter depressivo de Chris, viremos a sabê-lo, está também relacionado com o suicídio da sua mulher Hary – cuja existência nos é anunciada num rápido *insert* inicial, com a sua fotografia –, acontecimento que teve lugar anos antes. Visualmente, e do ponto de vista narrativo, existe uma relação marcada desde o início da película entre a postura de Chris e a presença soberanamente poética e simbólica dos elementos da natureza, como as árvores, os cursos de água por onde desliza uma folha, a chuva – que terá uma presença marcante no final do filme, invadindo a *datcha* onde se encontra o pai do protagonista. Estamos portanto no domínio das figuras de carácter poético/simbólico, em que o *insert* de um cavalo livre, à solta, traz uma nota impressiva de um universo recorrente na filmografia do realizador. A conversa que terá lugar de seguida, a partir da gravação de um depoimento sobre as convulsões acontecidas na estação orbital, releva da busca dos limites do conhecimento humano, do valor da ciência e do controlo das fontes do conhecimento, que os membros da comissão que interroga bem representam.

Chris mergulhará no universo de *Solaris*, a partir da estação espacial – um universo que se desenvolve a partir de um oceano fluido e dominador. Será sob essa influência espessa e poderosa que o psicólogo conhecerá uma transformação decisiva. Esse desenvolvimento é para Tarkovski o caminho para uma abordagem filosófica das crises imensas com que a cultura ocidental se debate. E uma delas é a relação do poder da tecnologia face ao império da morte que habita a terra e invade a estação. O espaço da estação é decrepito e inquietante. Uma força estranha perpassa. O papel da banda sonora é decisivo na construção desse ambiente. Pelos corredores, uma figura fugidia de mulher...

Fulcrais são as *visitas* que os cientistas sobreviventes recebem durante as noites. A noite, esse mar imenso de sonhos, pesadelos, mistérios incontroláveis. Alucinações provocadas pelo magma daquele oceano, emergência de memórias que

brotam do inconsciente? Também Chris – que vem a Solaris para reportar e analisar os dramas que se sucedem há anos – rapidamente é envolto na *visita* da aparência da sua defunta mulher, Hary. Espectro, simulacro, réplica? Imaginação na mente de um homem que não consegue fazer o luto, que tem afectos, dores, recriminações, conflitos não resolvidos com a mãe e com aquela que fora sua esposa? Essas *visitas* são espelhos, ecrãs onde as histórias individuais se reflectem, tal como os ecrãs técnicos, na Terra ou no espaço, podem completar narrativas omissas ou deturpadas.

Na ausência de compreensão ou no tolhimento que o confronto com as memórias pode gerar, Chris tenta destruir a figura que o visita no quarto. Mas a *visita* regressa na noite seguinte. O cepticismo dos cientistas quer contrariar a aparente aceitação de Chris face à *imagem* da mulher, que parece tornar-se humana: fere-se, regenera misteriosamente (corpo glorioso?). Da grandeza do momento – opondo-se à música concreta de Eduard Artemiev, que se ouve nas cenas do espaço – brota a solenidade do Prelúdio do coral para órgão em fá menor de Johann Sebastian Bach. Esse coral que já se constituirá como sinal premonitório quando fora ouvido no genérico de abertura do filme.<sup>18</sup> Terá Hary ressurgido de entre os mortos? As (in)certezas dissolvem-se na água que metaforicamente cairá do tecto, no final da sequência. Hary confessa, após visionamento de imagens arquetípicas da vida de Chris, em que ela própria surge como um duplo da mãe do confundido psicólogo: «Não consigo conhecer-me. E tu, conheces-te?» Tal como dirá mais adiante, após contemplar o sono daquele que na Terra fora seu marido: «Chris, não sei de onde venho!» Frase que acaba por condensar as interrogações da *visita*, cuja angústia é o desespero das memórias do homem.

Fulcral, no desenvolvimento narrativo, é a pretensa festa de aniversário do cientista Snout, que decorre numa sala que parece ser a biblioteca da estação. Essa sala assume a categoria alegórica da história da cultura europeia, desde os Gregos (existem bustos de Platão e de Sócrates), passando pelo Renascimento e pela pintura de Pieter Brueghel, *o Velho* (a desolação invernal em *O Regresso dos Caçadores*). Na verdade, nenhuma da estatuária ou das pinturas nas paredes é acessória em tão insólita situação, mas prenhe de significações. O estado físico e intelectual em que todos os participantes se encontram resume as interrogações recorrentes ao longo da História, até à contemporaneidade. Hary (ou o seu simulacro) está presente, e está, com Chris, no centro da discussão. O diálogo é agreste e coloca questões filosóficas essenciais. O sono, esse estado – que é a imagem e a antecipação metafórica da morte, e que permanecerá, com o amor e a humanidade, no âmago da narrativa – é chamado à colação por Snout, que afirma que «o Homem perdeu o sono», e vai buscar uma fala de Sancho Pança em *D. Quixote*, quando o escudeiro afirma agradecer «a quem inventou o sono, esta única balança que iguala um pas-

tor a um rei, um imbecil a um sábio. Mas também tem um lado negativo: parece-se muito com a morte».

Toda esta sequência é de grande densidade e de uma beleza fílmica avassaladora. A discussão centra-se, assim, sob o rastilho da morte, na afirmação da mulher de que, perante o amor do homem, está a tornar-se humana, ela que assume agora não ser Hary. O que é então? Mas o cepticismo dos dois cientistas não se demove, e essa descrença é assumida na longa panorâmica sobre a cena pintada por Brueghel. Apenas o amor do casal supera momentaneamente o cepticismo sobre o humano e a ciência, com tal intensidade que o casal levita ao som da música, reaparecida, do *kantor* Bach, para terminar numa *pietà*, em que o homem se acolhe ao regaço da mulher. E lá está, no final da sequência, a força indomável do plasma do oceano do planeta *Solaris*. Mas a potência da morte está lá, indomável: a sua presença intercala com o voltar à vida, e constitui uma dinâmica que se torna sinal de uma luta infundável. O triunfo da vida é aparente quando a *visita* se assume claramente como *outra* e o homem declara amá-la no que ela é como *outra*.

A partir deste momento, existe uma osmose entre *Solaris* e a Terra: os objectos transitam entre a estação e a casa paterna, num *continuum* que traz a vida (uma jarra com flores) para a frieza asséptica da estação. O sono/sonho/delírio de Chris transforma-se num caleidoscópio de luzes e sons. Nesse estado onírico estão presentes as duas mulheres da vida do psicólogo: a mãe e a ex-esposa. A réplica de Hary desmultiplica-se. A imagem assume um preto-e-branco de alto valor significativo. Indiferenciadamente, as vestes de Hary surgem em outras mulheres da vida do homem. Uma das mulheres (a quem Chris chama de mãe) recrimina a *sujidade* do homem, e logo volta a água lustral que no início seduzira Chris, na floresta das grandes árvores. As lágrimas que dele brotam também o purificam.

Mesmo se durante o sono do homem, a *visita* assume a aniquilação definitiva e sai irremediavelmente de cena, Chris consumou a sua catarse. É outro, um purificado (não está lá, na estação, o jarro de água que o lavou na Terra?), transcendeu as contingências da vida terrena. E talvez a *visita* não tenha sido apenas um simulacro. O seu vestido é o centro de um *travelling* longo, de uma densidade muito forte. Chris fez finalmente o seu luto e está apto a obter o perdão que redime. O amor e o perdão superam as incertezas e as dúvidas que são um penhor de finitude mortal. Tarkovski, por interposto protagonista, aventa o milagre. É a altura de regressar o coral de Bach... A hipótese da transcendência poderá superar a contingência? Por isso a morte, para o realizador, não é necessariamente o fim. É passagem. Para a vida. Na estação – aquele mundo estéril –, numa humilde lata, floresce do húmus vivificante uma humilde planta. A vida. Não vê Chris, no seu *regresso* à Terra, a morte invernal da natureza, que, no entanto, no seu ciclo,

reencontra, de cada vez, a vida? Essa vida que vem pela água que purifica e renasce. Agora, nessa coda portentosa, o tempo – a caminhada para a morte – está suspenso (os papéis que Chris queimara ao partir para Solaris ainda ardem...). O microcosmo dos lugares do homem, esses lugares em que ele atingiu o ser, e cresceu como Homem, é assumido (na eternidade?) por esse magma do oceano da parábola que é Solaris. E, doravante, são nele uma ilha perene. Um lugar de Verdade. Um lugar infinitamente pequeno na grandeza do infinito.

Face a uma tão complexa e bela obra, será tentação injusta considerar *O Quarto do Filho* uma obra de categoria fílmica menor. Na verdade não o é. Estamos perante algo cinematograficamente diferente, mas importante. E o júri do Festival de Cannes entendeu-o, tal como em 1972, com Tarkovski.

Todas as cenas e sequências da primeira parte nos dão conta de que estamos perante uma rede familiar e profissional orgânica, de grande normalidade e equilíbrio. Temos uma célula familiar composta por quatro elementos: o pai, Giovanni (Moretti), a mãe, Paola (Laura Morante), o filho Andrea e a filha Irene, todos interagindo num clima de grande cumplicidade afectiva. Os filhos adolescentes são estudantes. Como já tivemos ocasião de assinalar, o pai é psicanalista e a mãe dirige uma galeria de arte. Estamos portanto no quadro de uma burguesia culta e desaforada economicamente. A acção decorre na cidade portuária de Ancona, no Adriático.

O filme desdobra-se numa dinâmica tripartida: o quadro familiar/profissional; a desestabilização em ambos os planos introduzida pela morte de Andrea; a reformulação do equilíbrio estrutural da família através de um agente exterior, a que se segue uma rápida coda aparentemente inconclusiva.

No filme de Tarkovski, as relações do filho (Chris) com o pai eram tensas, dando lugar, no final, a uma reconciliação catártica. Em *O Quarto do Filho*, as relações são harmoniosas entre pai e filho, perdendo-se o equilíbrio estrutural entre os membros pelo desaparecimento inesperado do elo-filho, deteriorando-se então a qualidade de vida emocional de cada um, tal como nos era apresentada inicialmente. Em ambos os filmes se patenteia a problemática da necessidade de aceitação do processo de luto, como condição para a reinstalação do equilíbrio.

Se em *Solaris* tínhamos um psicólogo ensombrado pela memória de uma esposa que se suicidou, aqui, em Moretti, temos um psicanalista que entra em crise pessoal, motivada pela morte abrupta do filho, por acidente. Não é acidental que estejamos face a dois profissionais que perscrutam a esfera psíquica, para nela introduzirem o benefício de eventuais terapêuticas. Os pacientes de Giovanni surgem como uma espécie de coro que indirectamente serve de contraponto à acção, não deixando alguns deles, inicialmente, de se manifestarem cépticos em relação à terapia a que se submetem. A relação do médico com os doentes reflecte por outro

lado o seu estado de espírito antes e depois da tragédia familiar. Simbolicamente, e de forma subtil, a situação profissional e as positivas relações com a família são-nos apresentadas pelas sucessivas portas que no início se escancaram no trajecto entre aposentos do espaço profissional e o espaço residencial, tal como simbólica da mesma perspectiva é a insistência no desporto, especialmente a prática entusiástica de *jogging* pelo clínico, em cumplicidade com o filho. Porém, e igualmente de forma subtil, são-nos dados sinais de inquietação desestabilizadora por parte do pai, não só face a um eventual delito escolar cometido por Andrea, mas em relação ao seu fraco comportamento desportivo, denunciador de falta de espírito de competição!

O elemento que ditará a culpabilização patológica de Giovanni pela morte do filho terá a ver com um seu doente que, em crise aguda de ansiedade, lhe solicita a presença, assim anulando uma programada corrida do pai com o filho e possibilitando a este tempo livre para a prática do mergulho, que lhe será fatal.

O segundo painel do tríptico narrativo é preenchido com os preparativos funerários, o velório e a situação emocional que se desenvolve em cada um dos membros da família na fase de choque. O funeral é-nos apresentado de forma impressivamente realista, muito conseguido narrativamente (a montagem é superlativamente cuidada), mas sem excessos melodramáticos, o que muito se deve não só ao realizador mas também à grande qualidade dos actores, com destaque para Laura Morante, a intérprete da mãe.

Toda a harmonia relacional se quebrou na família. O que era coesão afectiva é agora fraccionamento, isolamento, deriva individual. Giovanni revela-se incapaz de continuar a acompanhar os seus doentes. Ele mesmo consulta um colega acerca dos seus sentimentos de culpa. Tal como em *Solaris*, também aqui se coloca a problemática religiosa face ao mistério da morte. Ao propor a celebração de uma missa – proposta que se concretiza, com a presença de todos –, a filha, Irene, desencadeia por parte do pai uma tempestuosa reacção às palavras proferidas pelo sacerdote na homilia exequial, em que é exposta a doutrina tradicional da Igreja sobre a morte.

A dor manifesta-se nos pequenos e nos grandes gestos: ouvem compulsivamente a música escutada por Andrea; o toque da roupa do defunto desencadeia o choro de Paola; Giovanni visita uma loja de equipamento de mergulho para indagar sobre o que terá falhado; sinais que relevem, por parte dos doentes do psicanalista, de alguma relação com a morte são fonte de sofrimento intenso no médico; todos dão indícios de desequilíbrio emocional. Paola apresenta mesmo sinais de esquizofrenia, descontrola-se em casa de amigos. Giovanni parte objectos caseiros, tem gestos maníaco-depressivos. A acumulação de sinais indiciadores da incapacidade

de ultrapassar o acontecimento desencadeador, a morte, coloca o casal à beira da separação, com gestos que a identificam.

A terceira parte tem como personagem central uma rapariga, Arianna, com quem Andrea mantivera em vida uma fugaz relação. Também esta terceira peça se desdobra em dois episódios: antes e depois da chegada da jovem. A relação de Andrea fora descoberta pela mãe, através de uma carta dirigida por Arianna a Andrea (no desconhecimento da morte). O labirinto de angústia em que todos vivem impede estranhamente a concretização do que Paola anseia: entrar em contacto com Arianna. Quando finalmente a comunicação telefónica se concretiza, esta parece não trazer qualquer mais-valia à dramática situação de Paola. Giovanni procura numa loja de música um CD escutado pelo filho. A peça em questão, *By This River*, da autoria do britânico Brian Eno, tem nas palavras fortes conotações metafóricas: refere a relação de um par que se confronta sobre um rio, debaixo de um céu que sobre eles desaba, num clima de tempestade que se aproxima. As imagens poéticas são pessimistas. Há o rio, há a água do mar sempre presente. Tudo como que submerge na dor, se degrada.

Finalmente, e de forma inesperada, Arianna visita a família de Andrea. Qual anjo visitador, portadora de esperança, a rapariga é amistosamente acolhida pela família do falecido. As memórias vêm à superfície. As angústias são aplacadas. Um agente externo, portador de serenidade, sossega os espíritos. A necessidade de conduzir Arianna e o seu namorado a um local onde possam prosseguir a viagem de férias já iniciada descentra a família do universo opressivo, sem saída, em que se encontra. Os três estão agora envolvidos no serviço do outro, pela memória de Andrea, que, finalmente, se torna apaziguadora. A deslocação de automóvel prolonga-se até à fronteira com França. Todos parecem estar felizes. Giovanni ainda tem um assomo de ansiedade, como em vida do filho. Quando os visitantes partem, a família dirige-se para a praia. São três unidades ainda isoladas no tabuleiro do areal. O mar será apaziguador? A coda permanece em interrogação, o final fica em aberto. Um forte *travelling* para um ponto de fuga, à direita, sublinha o quadro. Ouve-se ainda uma vez a canção de Brian Eno. De que cor é o sinal que anuncia?

Ao olharmos o que naquela família provoca a presença vinda do exterior, não podemos deixar de evocar uma outra presença de *anjo* visitador, central, no celebrado e polémico filme de Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (1968)<sup>19</sup>. Aqui, o visitante traz a revolução e a subversão a cada um dos membros de uma família da alta burguesia, que se dissolve e aliena. Em *O Quarto do Filho*, a visitante parece congrega e trazer o apaziguamento através da aceitação do luto. Como em *Solaris*.

Dois filmes questionadores, dignos e belos. Um exemplo forte da presença do cinema a essa realidade incontornável: a Morte.



## NOTAS

- <sup>1</sup> *Enciclopédia Einaudi* (1997), «Morte», vol. 36, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- <sup>2</sup> Cf. entrada «Mort».
- <sup>3</sup> João, 3.
- <sup>4</sup> AAVV (1964), *Vocabulaire de théologie biblique*, cols. 658-659.
- <sup>5</sup> *Idem*, col. 659.
- <sup>6</sup> Cf. *A Pedra Espera ainda Dar Flor...*, dissertação de mestrado, Lisboa: Universidade Aberta, 1994. Cópia mecanográfica.
- <sup>7</sup> Cf. Benoist (1975: 82-84); Chevalier e Gheerbrant (1969: 485-486).
- <sup>8</sup> Da mesma obra extraiu, em 1987, Maurice Pialat o seu filme *Sous le soleil de Satan*, premiado no Festival de Cannes.
- <sup>9</sup> Veja-se o capítulo dedicado ao tema em Capucho (2008), *Magia, Luzes e Sombras*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- <sup>10</sup> Como é o caso da parábola realizada em 1995 pelo norte-americano Todd Haynes, em *Safe*, filme em que aquele mal imparável que destrói de morte a protagonista é facilmente associável a esse medo que se instalou no mundo com aquela que é chamada a epidemia do século: o HIV.
- <sup>11</sup> Permanece latente de facto. Comprovam-no a guerra dos Balcãs, no território da antiga Jugoslávia, e a denegação grotesca do presidente da Front National, o francês Le Pen, ou a tragicomédia das declarações do Presidente do Iraão.
- <sup>12</sup> Em função de cada um dos extremos, tenha-se em conta: o filme *Paths of Glory* (1957), de Kubrick, e *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Rossellini.
- <sup>13</sup> Em relação a esta última, vejam-se, entre muitos outros, *Shoulder Arms* (1918), *Charlot nas Trincheiras*, *O Grande Ditador* (1938), de Chaplin; *Which Way to the Front* (1970, *Onde Fica a Guerra?*), de Jerry Lewis; e, ainda, *A Vida é Bela* (1998), de Roberto Benigni.
- <sup>14</sup> Para maior desenvolvimento, veja-se Capucho, «Filmes de Guerra: A Violência Ritualizada ou o Espectáculo Infernal», a editar em 2008 na obra colectiva *Conferências Interdisciplinares da Faculdade de Ciências Humanas*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- <sup>15</sup> Na verdade, contrariando o desejo inicial, surgiram ainda no cinema, após a sua criação para televisão, *Depois do Ensaio* (1984) e o derradeiro *Sarabande* (2003).
- <sup>16</sup> Em Portugal, *Solaris* está editado em DVD pela Midas (2007); *O Quarto do Filho* está editado em DVD pela Atalanta Filmes (2002).
- <sup>17</sup> As opções estéticas, o sentido poético e a orientação da fé religiosa da multifacetada produção artística do realizador estão patentes na obra fundamental, escrita por Tarkovski, *Die Versiegelte Zeit*, Verlag Ullstein (1986), com tradução brasileira do original alemão: *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes, 1990. Aí, escreve o realizador: «A Trindade pode ser vista simplesmente como um ícone, como uma magnífica peça de museu, talvez como um modelo do estilo de pintar da época. Mas esse ícone, esse monumento, pode ser visto de outra forma: podemos nos voltar para o significado humano e espiritual da Trindade, que está vivo e compreensível para nós que vivemos na segunda metade do século xx. Foi assim que abordámos a realidade que deu origem à Trindade» (p. 92).
- <sup>18</sup> Corais de Bach, tal como, em 1978, o italiano Elmano Olmi fará nos momentos-chave da vida dos camponeses em *A Árvore dos Tamancos*.
- <sup>19</sup> O filme de Pasolini viu a polémica à sua volta bastante ampliada pela recepção, no Festival de Veneza de 1968, do prémio do Office Catholique International du Cinéma (OCIC).

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV (1964), *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris: Les Éditions du Cerf.
- ALVES, Herculano (1993), «O Símbolo da Água na Bíblia e na Liturgia», *Biblica*, Março-Abril, Lisboa: Difusora Bíblica.
- BACHELARD, Gaston (1994), *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa: Edições Litoral (trad. da edição original francesa de 1938).
- BENOIST, Luc (1975), *Signes, symboles et mythes*, Paris: PUF/Que sais-je?
- CAPUCHO, Carlos (2008), *Magia, Luzes e Sombras*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- CAPUCHO, Carlos (no prelo), «Filmes de Guerra: A Violência Ritualizada ou o Espectáculo Infernal», a editar em 2008 na obra colectiva *Conferências Interdisciplinares da Faculdade de Ciências Humanas*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- CAPUCHO, Carlos (1994), *A Pedra Espera ainda Dar Flor...*, dissertação de mestrado, Lisboa: Universidade Aberta. Cópia mecanográfica.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- DURAND, Gilbert (1988), *A Imaginação Simbólica*, São Paulo: Editora Cultrix (trad. do original francês de 1964).
- DURAND, Gilbert (1989), *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa: Presença (trad. da 6.ª edição original francesa, 1980).
- ELIADE, Mircea (1957), *Das Heilige und das Profane*, Hamburgo: Rowhet. Tradução portuguesa: *O Sagrado e o Profano*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- Enciclopédia Einaudi* (1997), «Morte», vol. 36, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LÉGAUT, Marcel (1974), *Vivre pour être*, Paris: Aubier.
- MORIN, Edgar (1988), *O Homem e a Morte*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988 (trad. do francês *L'Homme et la mort*, Paris: Éditions du Seuil, 1970).
- MORIN, Edgar (1970), «A Realidade Semi-Imaginária do Homem» (cap. VIII), in *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Moraes Editores.
- RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português: 1962-1988*, Lisboa: Caminho.
- TARKOVSKI (1990), *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes (trad. de *Die Versiegelte Zeit*, Verlag Ullstein, 1986).
- WINCKEL, Erna van de (1975), *Les symboles et l'inconscient*, Paris: Aubier Montaigne.